

日本福祉大学福祉社会開発研究所 『日本福祉大学研究紀要 - 現代と文化』  
第 111 号 2005 年 3 月

## シラーの抒情詩「影の世界」について

江 坂 哲 也

承 前

この拙論は同誌「現代と文化」第 110 号に掲載したものの続きである。シラーの原詩は 1795 年に出版された「ホーレン」(Die Horen) 第 9 号に掲載されたものによっている。正書法が普通と違っていたり、明らかに誤植と思われるものもあるが、原文のまま載せている。原詩の横に付けた小文字のアルファベットは脚韻を説明するために便宜上付けた記号で、例えば次の詩節にある aal は第 1 詩行末の eelen と第 2 詩行の ählen が同じ音でないが、許容できる類似音で韻を踏んでいることを表している。他のものは純粹韻であるのでアポストロフを付けていない。この詩では 2 種類の脚韻が使われているが、aab/ccb は彷徨韻と、de/de は交叉韻と呼ばれている。さらに左のアラビア数字は何番目の詩行かを表している。拙論 では 1 詩節 10 詩行の詩を第 10 詩節まで論じてきたので、合計 100 詩行が終わっていることになる。ここでは第 11 詩節から、全体の詩行でいえば第 101 から始まるのであるが、便宜上 5 詩行ごとに数を打つため、この詩節の第 5 詩行に 105、第 10 に 110 と記し、ある詩行がこの詩全体で何詩行目になるかを見やすくしてある。

では、第 11 詩節の第 1 詩行、または第 101 詩行から始めよう。

第 11 詩節

Wenn das Todte bildend zu <u>beseelen</u> ,	a	
Mit dem Stoff sich zu <u>vermählen</u>	a	1
Thatenvoll der Genius <u>entbrennt</u> ,	b	
Da, da spanne sich des Fleisses <u>Nerve</u> ,	c	
Und beharrlich ringend <u>unterwerfe</u>	c	105
Der Gedanke sich das <u>Element</u> .	b	
Nur dem Ernst, den keine Mühe <u>bleichet</u> ,	d	
Rauscht der Wahrheit tief versteckter <u>Born</u> ,	e	

Nur des Meisels schwerem Schlag <u>erweicht</u>	d	
Sich des Marmors sprödes <u>Korn</u> .	e	110

形成しながら、生なきものに魂を  
 吹き込まん、その素材と交合せんと、  
 ゲーニウスがメラメラと燃えあがるとき、  
 さあ、勤勉なる神筋よ、緊張せよ、  
 そして構想よ、根気よく取っ組みながら、  
 その元素を屈服させろ。  
 いかなる労苦にも、色を失わない真剣さ、  
 これには、奥に潜みし真理の泉もサラサラ流れ出し、  
 ノミの重い打撃に、大理石の  
 ガサガサした粒も、柔らかくなる。

これと次の詩節は、前の 2 詩節と同じ形式で、すなわち Wenn と Aber で始まり、それぞれが呼応関係にあることを示している。その内容としては、「影の世界」である芸術がようやく直接の対象として扱われるのであるが、ここでもそれが二つに分けられ、まずこの第 11 詩節では芸術の創造過程とそれに対するシラーからの要請が、そして次の詩節ではその完成の暁が歌われている。それゆえ形式と内容の双方から見て、ここでもこの詩は 10 詩行で各詩節がまとまっている、そういえる。

まず、この詩節の内容から見てみよう。「生」のないものに「魂」を吹き込むと歌い出しているが、これを行う主語は「ゲーニウス」である。これはローマ神話の Genius で、主神ジュピター (Jupiter) の妻ユーノ (Juno) が女性の出産力をあらわすのに対して、これは男性のそれである。この語は、できるだけシラーの時代に近い 1843 年に出版されたラテン語辞典で調べてみると、こうある。「ゲーニウスは男性名詞で元来 生を産み出す者 (der „Leben Erzeugender“) である。これは人間の世話をする神で、人間の創生と出産をつかさどり、その人の守護霊 (Schutzgeist) として、その生が終わるまで守り続け、その運命を規定した。その人の死後も白手長猿 (Lar) のなかで生き永らえ、その人に働きかけ守り続けることができた」<sup>1</sup> とある。ここでは本来の「生を産み出す者」という意味で、しかも芸術家のそういう能力として使われている。ちなみに、そういう「独創的な力」を持つ人物を表わす「天才」(仏. Genie)、さらに生物学で使われる「発生」(ギ. Genese) や聖書の「創世記」(ギ. Genesis) もこの「ゲーニウス」と同系で、すべてギリシア語に由来する。

ところで、この「形成しながら、生なきもの」に「魂」を吹き込むという表現は、唯一神の創造行為そのものを指していないだろうか。多神教のギリシア神話では、天空である「ウーラノス」が大地である「ゲーを娶って (中略 — 引用者) コットスを生んだ」<sup>2</sup> とあり、さらに男神ゼウ

スと女神ヘーラの「交合」から神話は始まる。このように多神教では天と地または男と女という異質のものの「交合」により新しい生命が生まれるが、一神教ではそういう異質な二つのもので始めることができない。そのため、例えば『旧約聖書』創世記第2章第7節ではこう書かれている。「そこで主なる神が土のちりで人間を形づくり、鼻の穴に命の息吹を吹きこまれたとき、人間は生きるものとなった」<sup>3</sup>。すると、この詩節で扱われている芸術は終わりの2詩行から明らかのように彫刻であるが、その「素材」である「大理石」が神の対象とした「土のちり」に最もよく似ているため、音楽や文学などではなく、このジャンルが選ばれたのだろうか。不完全な人間を「影の世界」で教育すること、これがシラーの「美的教育」の任務であったが、その代表としてここで創られる彫刻が神の創造に対応しているとすれば、この詩行の意味は深長である。そして「形」を与える単なる模倣や写生ではなく、「魂」を吹き込み生きたものにすること、これこそが「ゲーニウス」(Genius)に恵まれた「天才」(Genie)の行うべき「創生」(Genesis)ということになる。

「ゲーニウス」のそのような行為を、シラーは次の第102詩行で「素材」と「交合」することと言い換えている。この訳語は日本語としては「交接」と同じく性的で卑猥な意味になってしまうが、かと言って正確かつ上品に「結婚」と訳しても、この箇所ではかえって可笑しいことになる。それゆえ漢字の元の意味、「交わり合い、合わせる」に帰って、そこから新しい意味を想像・創造するしかないだろう。ところで、この拙論の で論じたことであるが、これと同じまたは同類の語が2回、第10と96詩行に出てきた。前者では「交合した光」(ihr vermählter Strahl)という形で、「感覚的幸福」と「魂の平安」という矛盾が統一・調和したものとして、さらに男神ゼウスと女神ヘーラの婚姻関係を表すものとして出てきた<sup>4</sup>。後者では「交合する」(Mahlt sich)という類似語で、朝を表す女神オーロラと夕空に輝く男神ヘスペルスの「結婚」を表し、「影の世界」における「対立物の統一」を示していた<sup>5</sup>。この第11詩節では芸術家の「ゲーニウス」が「生」なき「素材」と「交合」するのであるが、「生なきものに魂を吹き込」むという前詩行の言い換えで、大理石と格闘し「影の世界」に新しい「生」を誕生させようという、芸術家と素材の結婚を表している。

その「交合」を達成するためにシラーが芸術家に要請すること、これは次の彷徨韻の3詩行で歌われる。その一つは「神筋」を緊張させること、他の一つは芸術家の「構想」が「元素」を屈服させること、この二つである。素材を前にして何かを創ろうというとき必要なものは、ここでは作者の創造的精神である「ゲーニウス」、そこから生まれる「構想」、それに従って動く神経と筋肉組織と挙げられている。第104詩行では、この3番目の「神筋」が「緊張」するようにということであるが、重点は詩の流れから見れば、それを作品の完成まで持続させる「勤勉」にあると考えられる。まず燃えあがる「ゲーニウス」の様子の「メラメラ」に始まり、この神筋の「勤勉」、そして次の構想の「根気」ある戦いに続き、さらに次の交叉韻の「いかなる労苦にも色を失わない」「真剣さ」に繋がる。そして、それに対してのみ、奥に潜んでいた「真理」が泉のようにサラサラと音を立てて流れ出し、根気のよいノミの「重い打撃」に対しては硬い「大理石」

も柔らかくなる、これがこれら詩行の内容である。これらの苦勞の「持続」、これがシラーの重要なテーマである。

ここで 1 つ補足しておきたいのは「素材」(Stoff) と「元素」(Element) の関係である。Element はラテン語からドイツ語に取り入れられた語で、1828 年の『外来語辞典』では Urstoff または Grundstoff と説明され<sup>6</sup>、どちらにも下線で示したように Stoff が含まれている。その前につけられている „ur“ も „Grund“ も「元の」とか「根本的」という意味で、そういう Stoff (素材) が「元素」(Element) である。ここでは両者とも芸術家の「ゲーニウス」と「構想」の対象となる物で、ほとんど同じ意味で使われている。同語反復を避け、さらに entbrennt に合わせて Element と脚韻を踏む必要から、異なった言葉が使われているのであるが、それを最初に漠然と「生のないもの」と提示し、次に「素材」とその「元素」と言い直し、最終詩行で初めて「大理石」とその「粒」と、具体的な素材を明かしている。それゆえ、この詩の読者または聴者<sup>7</sup>は最初の「死」という極端な言葉で驚かされ、引き込まれ、次に「素材を前にして、何かを創ろうと言うことのようなが、一体それは何だろう」と好奇心をそそられ、ワクワクした状態が続き、最後ようやく「この芸術家は彫刻家で、大理石像を創っている」と知らされる。このように人々の心を引き込み、つかみ離さず、前へ前へと最後まで引っぱって行く手法、これをシラーはこの抒情詩でも存分に発揮している。

そういう視点から、104 詩行の「神筋」と訳した Nerve の意味は考えなければならないだろう。ナチオナル版はこの語に対して『グリム辞典』にのっとり „Band (靱帯), Sehne (腱), Muskel (筋肉)“ と注<sup>8</sup>を付けている。これらは芸術の創作にあたり物理的な力を発揮するためのもので、あらかじめ彫刻家を想定したものと言えよう。しかし前述したように、この語が出てくる中間の段階では、まだ具体的芸術名は不明で、例えば詩人であれば、それほど筋肉の類を使うとは思われない。同じグリムの辞典には、あの注が利用した 1) 項目の次に 2) があり、そこでは「感情や運動の導体、精神的 (geistes-) そして心的活動 (Seelenleben) を担うものであるが、以前の古い腱のイメージが根底にある」<sup>9</sup>と説明されている。拙論で述べたように、シラーは卒業医学論文で、物質的外界と人間主体を結び、両者の中間にあるものとして「魂」(Seele)を設定し、人間が受動的または能動的のどちらになるかはここで決定される、そう考えていた。このような考え方は後の彼の美学論にも引き継がれている。これと、グリムの 1) と 2) の意味を総合して考えると、この詩行にある Nerve はこの「魂」と繋がっているもので、芸術家の主体性を発揮する精神・感情さらに物理的運動を束ねる総合的な繊維組織と取ったほうが良いと思われる。それゆえ、第 104 詩行の段階では、この Nerve は神経と筋肉の両者を束ねる組織としての「神筋」のほうが適当で、ナチオナル版が注で付けたような意味に重点があったと分かるのは、「ノミ」と「大理石」という語が出てくる最後の 2 詩行になってからである。この第 104 詩行を、原詩にできるだけ近い訳を必要とするこのような論文用ではなく、自由に和訳すれば、「さあ、全身全霊を傾けよ」が最もすっきりするだろう。

第 12 詩節

Aber dringt biß in der Schönheit Sphäre,	a	
Und im Staube bleibt die Schwere	a	115
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.	b	
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,	c	
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen	c	115
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.	b	
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen	d	
In des Sieges hoher Sicherheit,	e	
Ausgestoßen hat es jeden Zeugen	d	
Menschlicher Bedürftigkeit.	e	120

美の領域にまで押し進むと、  
 重<sup>じゅうく</sup>苦は埃の中に、そして  
 支配した素材の中に残っている。  
 あの塊から無理やり奪われし様ならで、  
 ほっそりと軽く、無から飛び出て来たごとく、  
 その像は、うっとり見つめる眼差しの前で、たたずむ。  
 すべての躊躇も、苦しい戦いも忘れ去り、  
 その勝利を高く保証する姿で、  
 それは人間的欠陥のあらゆる  
 痕跡を追い出してしまった。

ここでは前詩節の芸術創造過程を受け、その完成段階が歌われている。最初の彷徨韻の 3 詩行では、まず第 1 詩行でその創造が「美の領域」にまで達したと、作品の完成を知らせ、次の 2 詩行では、それまでの「重苦」はノミで削り取った「埃」と「支配した素材」の中に残っていると歌っている。後者の「素材」はもちろん完成した彫像である。ここでまず興味深いのは、前詩節の第 109 詩行にあった「重い (schwerem) 打撃」の形容詞をこの第 112 詩行で「重み」(Schwere) という名詞形で受け、両詩節のつながりを示していることである。このつながりを訳においても保持しようと、聞きなれない言葉となるのは承知の上で「重」を語頭にし、それに「苦」を加えた。この「苦」は、この語が前述のように第 104 詩行の「勤勉」、その次の「根気よく」、第 107 の「真剣さ」、そして第 109 の「重い打撃」など「苦勞」を要するこれらの語と連携するもので、さらにこの Schwere が「勞苦」とも訳せることを利用し、「重苦」という熟語を創らせていただいた。ところでさらに興味深いことは、作品完成の暁には普通見向きもしない「埃」にも、創造過程の「重苦」の結晶をシラーが見ていることである。人間にはあの聖書の神のように、

たったの 2 行で土の「ちり」(Staub) から新しい「魂」を創生することなどできない。彫刻家もただ苦勞に苦勞を重ねて、すなわち多くの「埃」(Staub) を残すことによって初めて、「影の世界」へと誘う傑作を創出することができる。このことにシラーは注意を向けたかったのではないだろうか。この詩が最終的に「理想と人生」と題されたことを考え合わせると、シラーの人生観が伺えるように思われる。まさに「重荷を負うて苦しき山に登るが如し」である。

さて、その傑作の様子が次の彷徨韻と交叉韻で歌われる。第 114 詩行では、前詩行の「支配する」側とは逆の立場からの表現であることを明示するため、「奪われ」という受身形が使われている。これは前述の「重苦」が「埃」と「支配した素材」の双方に残ると同じく、シラーがその双方の視点で創作していることを示している。受身の被造物から見れば「無理やり」(qualvoll)「奪われ」たのであるが、創作者の側から見れば qualvoll (苦勞に満ちた) 支配・創作過程であった。どちらの側から見ても、この芸術創造には「苦痛」(Qual) と「苦勞」(Qual) が満ち満ちて (voll) いる。「支配」と被支配、奪うと「奪われ」る双方の様々な「重苦」の積み重ね、これが究極の「交合」を目指す人生の創造過程である。そういう過程を「あの塊から無理やり奪われた」と表現し、それを文頭の Nicht で否定して、コンマで次の詩行に繋いでいる。

次の 2 詩行では過去となった苦勞の多い現実とは打って変わる。創造過程での痛み (Qual) をノミの重い打撃に味わされたにもかかわらず、「美」の段階に達した彫像は逆に自らの意思で「無から飛び出してきた」かのように、「ほっそりと軽く」立っている。その創生者である彫刻家は (これまでの苦勞をすべて忘れ)、その「像」(Bild) に「魅了され」、うっとり見つめるだけである。「ほっそり」(schlank) という表現は「塊」(Masse) に、「軽く」(leicht) は「重み、重苦」(Schwere) に対立する概念で、このように現実界を克服する創造過程とその成果である「影の世界」が対照的に表現されている。この方式が次の交叉韻でも繰り返される。最初の詩行で、創作過程でのあらゆる「躊躇」(Zweifel) と「戦いの苦勞」(Kämpfe) が「黙り込む」という動詞で否定され、残りの 3 詩行で完成した「像」の姿が肯定的に歌われている。それは芸術家が苦しい戦いに「勝利」したことを「保証」している様子で、そしてそれは、完全な神に対して人間は「欠陥」を持っていると言われるが、そのような「痕跡」などすべて追いついてしまったような出来映えで立っている。そういう肯定的な表現で、天才的芸術家の「ゲーニウス」が神のような創生を果たしたことを宣言している。

ところで「躊躇」と訳した Zweifel は多くの独和辞典で「疑惑」、「疑い」という訳語で示され、多くの翻訳本でもそう訳されている。しかし、この詩節でそう訳すと、当然「どういう疑惑なのか」という疑問が生まれ、その答が見つからず、意味不明になってしまう。ここでは「躊躇」とそれを訳したが、これも今ひとつ腑に落ちないので、この単語について少し説明をしておこう。1963 年出版の『ドゥーデン』(Duden) の第 7 巻は語源を扱ったもので、Zweifel をこう説明している。「これは前半の 2 (zwei) と後半のインドゲルマン語の pel- に由来する折る (falten) の合成語で、それゆえ „Zweifel“ の元の意味は 2 つの可能性があるもとで、[確信が持てない状態] という意味である」<sup>10</sup>。これよりシラーの時代に 100 年ほど近い 1878 年出版のザンダースの



『ドイツ語辞典』でも「判断に確信が持てず、揺れ動く状態」<sup>11</sup>と説明されている。これらの説明を総合すると、2つの可能性があり、そのどちらを選択すべきか確信が持てず、実行に移せず「躊躇」している状態となろう。こういう状態をこの詩行の例えとして具体化すれば、こうなる。新しいアイデアが生まれ、「これまでの構想の継続で良いのか、それとも変更すべきか」と迷って、何もできない状態であり、あるいは「この方向から、これまでと同じ力でノミを打ちつけると、この大理石に割れ目が走ってしまうのではないかと」躊躇し、振るい上げた腕を下ろした静止の状態である。あの「ゲーニウス」が「メラメラ」(tatenvoll)と作品「創生」に燃えあがったときは、「実行」(Taten)の意欲に「満ちみち」(voll)た動態であったが、このZweifelはその創作活動が静止した状態である。それに対して次の「苦しい戦い」(Kämpfe)は「実行に満ちみち」ている活動の状態である。前者は静、後者は動である。芸術家はその両極を何度も繰り返し、この彫像を完成させたのである。

この動であるKämpfeは普通「戦い」と訳されるKampfの複数形である。これは「ある人をやつつけよう(überwinden)とか、またはある事をやりとげようとする最高度の労苦(Bemühung)」<sup>12</sup>である。それにならい「完成への極度の労苦」または単なる「労苦」と訳しては、「大理石」の「塊」と「取っ組む」(ringen, 第105詩行)と繋がる「戦い」の意味が漏れてしまうため、「苦しい戦い」と苦しい訳にした。

最後に第101詩行にあった「形成しながら」(bildend)とこの詩節にある第116詩行の「像」(Bild)との関係を論じておきたい。この2つは同系語で、前者は動詞bildenの現在分詞、後者はその名詞である。日本語訳の「像」と「形成する」ではこの両者の同系語関係は失われてしまうが、原詩ではそれが残り、両詩節のWennとAberが呼応しているだけでなく、この両者も同系語として2詩節を緊密に結んでいる。bilden(形成)で始まり、Bild(像)の完成で終わり、これで芸術家はついに完全なる神の水準に迫る「影の世界」を創造したわけである。

ところで、この単語bildenは人間の自己形成にも使われ、この名詞形には「教養」としばしば訳されるBildungがある。ゲーテ(J. W. Goethe 1749-1832)の『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(Wilhelm Meisters Lehrjahre 1796)などはデュルタイ(W. Dilthey 1833-1911)の命名により「教養小説」(Bildungsroman)として、ドイツ文学特有のジャンルとしてしばしば括られる。この詩は「彫像」(Bild)を「形成する」(bilden)だけではなく、後に歌われるヘーラクレスの生き様が示すように、人間の「自己形成」(Selbstbildung)という個人の「自己発展」と「自己実現」をも扱っている。その地点から振り返ると、この詩節はそこへの伏線ともいえよう。

#### 第13詩節

Wenn ihr in der Menschheit <u>trauriger Blöße</u>	a
Steht vor des Gesetzes <u>Größe</u> ,	a
Wenn dem Heiligen die Schuld sich <u>naht</u> ,	b

Da erblasse vor der Wahrheit <u>Strahle</u>	c	
Eure Tugend, vor dem <u>Ideale</u>	c	125
Fliehe muthlos die beschamte <u>That</u> .	b	
Kein Erschaffner hat dieß Ziel <u>erflogen</u> ,	d	
Ueber diesen grauenvollen <u>Schlund</u>	e	
Trägt kein Nachen, keiner Brücke <u>Bogen</u> ,	d	
Und kein Anker findet <u>Grund</u> .	e	130

汝ら、哀れな弱点多き人間の姿で  
 法という偉大の前に立つとき、  
 罪を負い聖なるものに近づく時、  
 汝らの徳性よ、真理の光輝を前にして  
 青ざめよ。恥ずべき行為は理想の前で  
 肩を落して、さっさと立ち去れ。  
 神に創造された者、あの境地に未だ飛び至らず、  
 この身の毛だつ谷底を越え  
 行く舟はなく、橋のアーチもなく、  
 その底に届く錨もなし。

法と宗教、そして演劇との関係は拙論<sup>13</sup>で説明した。この前者二つに向かい合う弱い人間の現実と、その弱点を克服する「影の世界」が、Wenn と Aber で始まる 2 詩節で呼応しながら、各 10 詩行で歌われている。まずこの第 13 詩節では、「弱点」の目立つ「哀れな」人間が「偉大な「法」と「聖なる」宗教に向かい合う時が最初の彷徨韻で設定され、次の同韻 3 詩行では、「真理の光輝」にさらされ「弱点」が露見し、これまでの自らの「行為」に恥じ入り、スゴスゴと逃げ出す姿が要求話法で描かれている。そして最後の交叉韻の 4 詩行では、完全な神の姿に似せて「創造された」人間であるにもかかわらず、これまで誰一人として偉大な「真理」の「法」と「聖なる」神が命じた「目標」に達した者はなく、この「理想」とこの世に生きる人間を隔てる深い「谷」は越すに越されず、向こうに渡してくれる「舟」もなく、そこに架かる「橋」もなく、かと言って彼岸と此岸の間のどこに「錨」を下ろしても、安定した不動のものは見つからない、そう人間の絶望が歌われている。

前詩節の最終詩行にあった Bedürftigkeit (欠陥) とこの詩節最初の詩行にある Blöße (弱点)、この 2 語はその両詩節を緊密に結ぶ橋のアーチの役割を担っている。そのため日本語訳に際しては、ほぼ同じ意味になる「弱点」と「欠陥」を選んだ。もちろん、それぞれ微妙に違う。まず Bedürftigkeit についてであるが、これは動詞 bedürfen から派生したもので、この動詞は「～を必要としている」、「必要としているのに、それが欠けていて無い」という意味である。この原



義からあの箇所を見直すと、こうなる。完全な神が自分の姿に似せて人間（アーダム、Adam はヘブル語で「男」）を創ったが、「この男だけでは良くないので、彼の連れ添いを作った」<sup>14</sup>。これで神は良くなると考えられたのに、このエーファ（Eva, 原義は lebendig 「生命のある」）が蛇に誘われ、「ざくろの実」を採り、アーダムにも食べさせてしまった。そのためこの男と女はエデンの園から追放され、苦勞に苦勞を重ねることによって、ようやく命を繋ぐことができるという不自由な生活を送り、そして最後には死ななければならないという不完全な存在になってしまった。これは人類が文明の早期に作った「創世記」の記述であるが、そこで失った自由と完全性を取り戻すことが肝要となる。拙論の で先述したように、カントは地上の教会と天上の最後の審判から自由な人間を目指し、あの提言的命令<sup>15</sup>を課した。しかし、この「～になるように行為せよ」という倫理も押し付けになりかねず、これも人間の自由を犯しかねないのではないかと、そういう疑念をシラーは抱いた。では人間がこの命令に押しつぶされず、自らの意思で、カントの目指したような自由で自立した個人に成長・発展できるよう援助するものが必要ではないか、これがシラーの美学論の中心的課題である。この課題を解くためには理性とか悟性だけの狭い世界に留まるのではなく、現実と虚構の間で遊びながら、実生活から遊離した「影の世界」をシラーは「どうしても必要」(bedürfen) としたのである。その任務を果たすため芸術家は自らの新しい魂を吹き込む「形成」に着手し、その成果として誕生した彫像が人間の不完全性という「欠陥」を止揚したことを保証してくれた。これが第 12 詩節の交叉韻 4 詩行の内容である。シラーによれば、「欠陥」の多い人間の芸術家が自力で完全なものを創ったのであり、この芸術的創作像を通して人間は完全な神に近づき、匹敵することができる自由を獲得したとなろう。そういう解釈を許してくれる鍵が Bedürftigkeit (欠陥, 必要) という単語である。

それに対して「弱点」と訳した Blöße の原義は「裸」(Nacktheit) で、そこから貧困 (Armut)、弱点 (Mangel) という転義が派生する。つまり覆われていないため敵にさらされる箇所 (nicht gedeckte, dem Gegner preisgegebne Stelle)<sup>16</sup> ということである。この「弱点」(Mangel) の動詞 mangeln もあの bedürfen と同じく「必要としているのに、それが欠けていて無い」という意味で「弱点」となる。この Mangel を仲介としてあの Bedürftigkeit (欠陥) と Blöße (弱点) が結ばれたといえよう。しかし Blöße の原義は「裸」であるため微妙な違いがある。その原義を損なわず、この第 121 詩行を見直すと、こうなる。人間には「法」と「聖」に対する「無防備な箇所」があり、その二つが人間に敵対し、人間そのものを亡ぼしてしまう恐れがある。例えばモーゼが神から命じられた十戒には「嘘をついてはいけない」という第九の戒めがあり、それに倣って人間が作った現行の「法」律にも偽証罪、不实記載とか虚偽申告罪がある。ところが、子どもの頃からこれまで一度もその禁止事項を犯さなかった人間は誰ひとりいない。他にも思い出せば、赤面させられ、慙愧に耐えない色々なことが人それぞれにあるだろう。すると、そういう「弱点」を咎められれば、人間はその「理想」からほど遠い哀れな存在でしかないことを知らされ、絶望するしかない。これがこの詩節の主要な内容で、それを最底的に表している単語がこの Blöße である。この人間の「弱点」を止揚しようと、「影の世界」は母の胸に抱かれた

ように柔らかに教育 (Erziehung) し、個人が自由意志で自己を形成 (bilden) できる「教養」(Bildung) の領域を保障し、人間の尊厳を守ってくれる、その様子が次の詩節で歌われる。

第 14 詩節

Aber flüchtet aus der Sinne <u>Schranken</u>	a	
In die Freyheit der Gedanken,	a	
Und die Furchterscheinung ist <u>entflohn</u> ,	b	
Und der ewge Abgrund wird sich <u>füllen</u> ;	c	
Nehmt die Gottheit auf in euren <u>Willen</u>	d	135
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.	b	
Des Gesetzes strenge Feßel <u>bindet</u>	d	
Nur den Sklavensinn, der es <u>verschmäht</u> ,	e	
Mit des Menschen Widerstand <u>verschwindet</u>	d	
Auch des Gottes Majestät.	e	140

されど、汝ら五感の束縛から  
思想の自由の中に逃げ込めば、  
それで恐ろしき幻は去り失せ、  
永遠の深淵は埋まるだろう。  
神性を汝らの意思の中に迎え入れる、  
それで現世の王座から、それは降りる。  
法の厳しい足かせは、それを馬鹿にして拒否する  
奴隷根性だけを縛り、  
人間からの反抗が消え失せれば、  
神の威厳も消える。

ナチオナル版の注<sup>17</sup>によれば、この詩節は貼り付けられた紙片に書かれたもので、それをはがすと、その下に隠されていた旧い原稿が見つかった。それを次に「貼り隠された第 14 詩節」として紹介しよう。

貼り隠された第 14 詩節

Aber laßt die Wirklichkeit <u>zurück</u> ,	a
Reißt euch loß vom Augen <u>blicke</u>	a
Und kein Grenzenloses schreckt euch <u>mehr</u> ,	b

Und der ewge Abgrund wird sich <u>f</u> üllen,	c	
Nehmt das Heilige auf in euren <u>W</u> illen,	d	5
Und des Weltenrichters Thron steht <u>l</u> eer.	b	
Mit der Willkür ist der Zwang <u>vern</u> ichtet	d	
Mit dem Zweifel schwindet das Gebot,	e	
Mit der Schuld der Reine, der sie <u>ri</u> chtet,	d	
Mit dem Endlichen der <u>G</u> ott	e	

されど、現実的なものに背を向けろ、  
 汝らをその瞬間から引き離せ。  
 それで、際限なきもの、もはや汝らを怖がらず、  
 それで永遠の深淵は埋まる、  
 聖なるものを汝らの意思に迎え入れろ、  
 それで世界を統べる王座は空となる。  
 恣意と共に強制は無となり、  
 躊躇と共に戒律が、  
 罪と共にそれを裁く清き者が、  
 有限的なものと共に神も消える。

この新旧2つの詩節を較べると、どのようなことが発見できるだろうか。まず詩としての形式から見てみよう。脚韻については、旧詩節には aal**b**/collb/de/de**l** とアポストロフで示した許容できる類似韻が3箇所もあるのに対して、新詩節では aab/collb/de/de と1箇所だけに減らされている。下線で示したそれはドイツ語の原文で比較すれば明らかのように、ほとんど無修正で残された第134と135詩行の箇所だけである。シラーはこの2詩行をいたく気に入っていたので、脚韻には少し不満が残るにしても、残したのであろうか。

次に、強弱脚のトロヘウスについて見てみよう。新詩節の第5詩行では拙論の表1<sup>18</sup>で示したように、正しく  $\acute{X}X\mid\acute{X}X\mid\acute{X}X\mid\acute{X}X\mid\acute{X}X$  強弱のリズムを維持しているが、旧詩節のそれでは  $\acute{X}X\mid\acute{X}XX\mid\acute{X}X\mid\acute{X}X\mid\acute{X}X$  と、下線で示した箇所が3音節  $\acute{X}XX$  のダクトュリス (Daktylus) 脚となり、それまでの強弱が連続するトロヘウス脚を崩している。この問題を起こすのは Heilige で、それが新詩節では2音節  $\acute{X}X$  の Gottheit に変えられ、強弱格を復活させている。これはフムボルトからの手紙による忠告<sup>19</sup>に従って、語の入れ替えをしたのであろうか。しかし、その直前の詩行にある ewge は本来 ewige であるが、それでは3音節  $\acute{X}XX$  になってしまうため、第2音節にある母音 i を略し、2音節  $\acute{X}X$  にすることによってトロヘウス脚を維持している。ということは、前者は語の入れ替えで詩の内容と雰囲気気を害さずに処理できたが、後者でそれをすればマイナスのほうが大きくなると判断したからであろうか。すると、形式上の問題で残る

のは 3 箇所もある類似脚韻だけである。ここでこの詩の各詩節にどれほど類似脚韻があるのか、それを表にしてみよう。

詩 節	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.
類似脚韻数	1	1	1	2	2	2	0	0	1	0	1	3	0	1	1	1	1	0

こうして見ると、純粹脚韻を踏んでいない箇所は 3 が最大で、第 12 詩節にしかないことが分かる。このことだけが問題であったならば、シラーはこの貼り隠す前の第 14 詩節だけでなく、その 2 つ前の第 12 詩節にもメスを入れたであろう。ところがそうしなかったということは、それ以外のもの、例えば詩行の繋がりがかもし出す情趣とか内容などに難点を感じ取ったのであろうか。

新旧で目立つ相違は最初の 2 詩行と最後の 4 詩行にある。旧詩節ではまず現実からの離脱が 2 つの命令形で表され、交叉韻の 4 詩行ではその結果として人間の側からの「恣意」、(戒律を受け入れようか、受け入れざるべきかという 2 つの間での)「躊躇」、「罪」そして「有限的なもの」がなくなれば、それらに対抗していた「強制」、「戒律」、罪を裁く「清き者」そして「神」さえ無くなると、ほぼ同類の内容が mit (と共に) で始まる同一形式で 4 回も繰り返されている。これを単純で単調であるといえ、悪評と思われるかも知れないが、その内容が重いため、太い棍棒で 2 回と 4 回も殴りつけるような力強さを感じられないだろうか。ここからシュトゥルム・ウント・ドラング (Sturm und Drang, 疾風怒濤) 時代の火と燃えるような若きシラーに再会したような感じを私は受けたが、それはともかくとして、シラーはこの旧詩節の上に紙を貼り隠し、新しい創作と取り替えた。

両者の内容という観点から見ると、「法」と「神」という完全なものを前にした不完全な人間が絶望し、その「理想」に押しつぶされないようにという点では基本的に同じである。罪の責任を「あいつの方が悪い」、「仕方がなかった」と他に転嫁する、またはその重みに耐えかねて自暴自棄になり、その果てに至っては自殺する、そういうマイナスで否定的な方向にではなく、罪を反省し、懺悔し、悔い改めることによって二度と同じ過ちを犯さない、そういうより高い人間性を獲得しようと努力するプラスで向上的な方向、これが重要である。そのためには自己の尊厳を守るためにも、自ら罪を受け止め、自由意志で「法」と「神」を受け入れることが肝要である。その援助の手を「影の世界」から差し伸べることのできる芸術への招待状、これがこの新旧両詩節に共通する内容である。

内容は基本的に同じで、どちらも哲学的な思想詩であるが、新しいものにはより多くの芸術的な豊かさが感じられないだろうか。旧詩節の始めの 2 詩行では「現実」(Wirklichkeit) とその「瞬間」(Augenblicke) からの逃亡または離脱を命じているが、この二つの名詞と動詞はそれぞれ変えられているにしても、ほとんど同価値のものの繰り返しで単調である。さらに、これでは拙論の「はじめに」で書いたように、死への招待状と誤解されかねない。それはともかく、シラーは 1795 年 9 月 7 日付けでフムボルト (W. Humboldt 1767-1835) に宛てた返書で、この 2

詩行を「あまりにも散文的ですし、さらに十分具象的とはいえません (nicht anschaulich genug)」<sup>20</sup>と自己評価をくだし、貼り隠し、新詩節ではその二つを「五感」に縛られる物質的なものからの逃亡へと一つにまとめ、1詩行に納めている。そして次の詩行で、その逃亡先をあの世と誤解されないように「思想の自由」へと明示している。これに関して、すぐ前で引用したフムボルトへの返書の2週間ほど前に、その彼は興味深い手紙を1795年8月21日付けでシラーにこう書き送っていた。

「親愛なる友よ、あなたの詩を読ませていただき、私がどれほど気高く深い味わいを楽しんだか、それは筆舌に絶するもので、あなたに感謝感激です」。こうシラーから送られたこの詩への謝辞と感想を10数行にわたって書き、彼の意見をこう続けている。「私がこれはどうかと特に思ったのは、第13詩節で美の領域、美的世界が十分に示唆されているかどうかということで、特にその詩行の 思想の自由の中に (in die Freiheit der Gedanken) という表現、これは少なからず一般化し過ぎているのではと思います。(中略 — 引用者) ここでの意味は、私が思うに、こうです。倫理的にだけ教育された人間は、法からの無限な要請を自分の有限な力と比較すれば、恐ろしい惑乱に陥ることになる。その人間が美的にも育っていれば、自分の内なる心を美の理念の助けでより高く創り変えることができ、それで自らの二つの衝動 (Triebe) は和音 (Harmonie) をかなで、それまで義務でしかなかったものを自らの自由意志で受け入れる気持ちになり、それである矛盾は自らの中で解消することになる。この究極の状態をあなたは十分に描写していないのでは、そう私には思われます。確かに注意力旺盛な読者なら詩全体の精神を理解し、そして 神性を迎え入れる…… (Nehmt die Gottheit) という箇所にも助けられ、誤解に陥らないでしょうが、しかし、こういう場合もあると思われます。読者が必ず正しい意味を把握するとは限らず、カントが彼の言葉で 良い、純粋な意思を獲得する (einen guten, reinen Willen erlangen) と呼んでいるもの、それを相変わらずこの詩節で思い浮かべてしまう可能性も残ります」<sup>21</sup>。

フムボルトの憂慮は、シラーが新詩節で「五感の束縛」から逃れて行く先として明示した「思想の自由」に向けられ、そのような一般的な表現では、カントの「良い、純粋な意思」と同じものに誤って解され、美ではなく、悟性や理性の問題と考えられる恐れがある、そういうことである。フムボルトはそういう疑念を表明したに過ぎないが、彼はこの詩を「二つの衝動」、「和音」そして「自由意志」という言葉で解釈していることから明らかに、「思想」(Gedanken) のではなく「美」(Schönheit) の「自由」(Freiheit) という表現にすべきであるという意見である。確かに彼のいうように、それ以前の詩節ではそういう表現が続いていた。例えば第40詩行の「美という影の世界に」(In der Schönheit Schattenreich)、第79の「美の丘から」(von der Schönheit Hügel)、第94の「美なる静かな影の国を通して」(Durch der Schönheit stille Schattenlande) または第111詩行の「美の領域に」(in der Schönheit Sphäre) にある下線部がそれである。フムボルトに従って改良すれば、あの第2詩行は「美の自由の中に」(In die Freiheit der Schönheit) または (In der Schönheit Freiheit) となり、伝統的な詩形の記号で

表せば、 $\acute{X}X|\acute{X}X|X\acute{X}X$  または  $\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X$  となる。ところが本来のこの第 2 詩行は  $\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X$  となるべきで、 $X$  で表されている音節数は 8 であるのに、フムボルトに従えば 7 または 6 しかなく、1 または 2 音節欠けることになる。それどころかシラーの原詩では正しいトロヘウス脚を踏んでいるが、フムボルトの提案に従えば、後者は良いにしても前者はもはや韻文ではない。ではこの後者の例と第 40, 79, 94 または 111 詩行をこの詩節の第 2 詩行で繰り返せば、確かにトロヘウス脚を維持できるが、どれを採用するにしても詩脚数に過不足が生じてしまう。しかし例えば第 94 詩行の前置詞 *durch* を *in* に代え、2 音節でトロヘウス 1 脚の形容詞 *stille* を削除すれば、彷徨韻の問題は残るにしても、これは *In der Schönheit Schattenlande* で見事な 4 脚のトロヘウス  $\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X$  となり、意味的にも形式的もこの詩行にすっきり当てはまろう。もちろんこれでは前に使った類似の句を繰り返すことになり、詩人 (Dichter) シラーとしては言語力の乏しさを告白するようなもので我慢できないであろう。

ここでは実は、このような形式を越えたことが問題となっている。「美」(Schönheit) と「思想」(Gedanken) のどちらの語を選ぶべきかという問題も、日本語のそれに引きつけられていては出口が見つからない。この詩行でシラーが歌っているのは、もはや以前のような「美」の段階ではない。そう示唆してくれる数行を、あのフムボルト宛の返書から引用した箇所に続けて、シラーはこう書いている。「思想の自由 (die Freyheit der Gedanken) という表現で、純粋に倫理的なもの (das rein moralische) よりはるかに多く美的なもの (das aesthetische) を表しています。こちらはその表現 (Gedanken) で純粋 (rein) を、あちらはその表現 (Freyheit) で自由 (frey) を主に表しています」<sup>22</sup>。そう書いて、シラーはこの後半の 5 詩行を変更して、すでに印刷に回していることを伝え、この新詩節の第 136 から 140 までの詩行を紹介している。フムボルトはそれに対して「あなたが私に書いてくださった変更はたいへん良い効果を発揮しますので、もはやあなたの意味を取り違えられることはないでしょう」<sup>23</sup> と書き送っている。ところで、シラーもフムボルトもこの手紙のやり取りですべて了解となったようであるが、少しここで整理しながら考えてみたい。

最初のフムボルトの疑念は「思想の自由」という表現では「美」ではなく、カントの「悟性や理性」と取り違えられる恐れがあるのでは、ということであった。それに対してシラーは、カントの「純粋に倫理的なもの」(das rein moralische) よりはるかに多く「美的なもの」(das aesthetische) が表現されていること、つまり Gedanken という表現 (Begriff) で「純粋」が、Freyheit では「自由」(frey, 現在の正書法では frei) が表されていると説明している。この後者の「自由」は品詞が名詞の Freyheit と形容詞の frey と違うだけで、つまりほぼ同語反復で、問題はない。しかし「思想」という表現が「純粋」であるということ、これは何を言おうとしているのであろうか。この詩のコンテキストから、外界の物理的・時間的なものの支配を受ける「五感」から独立した自由なもの、そういう意味で、抽象的概念の「思想」は「純粋」であるということであろうか。それでは次の「自由」も同じように外界からの自由を表しているのであって、同じ概念の両者を合わせて「思想という自由」と言っても、言葉が違うだけで同意義の反復



となろう。さらに「思想」を「純粹」というだけでは、「美」も「善」も同じように抽象的な概念だから、「思想」という語が「倫理的なもの」ではなく、「美的なもの」を指していることにはならないだろう。すると、あの新しい5詩行とフムボルトがその前に読んだ5詩行の相違に問題を解く鍵があったのだろうか。フムボルトに最初に送られた第14詩節の後半の5詩行は、あの貼り隠された詩節のものとも、新しいものとも違うのだろうか。フムボルトが「思想の自由の中へ」を問題にし、さらに誤解に陥るのを防いでくれる *Nehmt die Gottheit*（神性を迎え）という箇所と言及しているということは、彼がすでにあの古い詩節のものではなく、新しいものを手にしていたことを示しているが、同時に新しい5詩行をシラーからの9月7日付けの手紙で初めて読んで了解したということは、彼はまだ新しい4詩行を目にしていなかったことを表している。では、シラーはまず最初の新しい5詩行にあの古い5詩行を付したものをフムボルトに送っていたのか、それとも後者の5詩行には中間のバージョンがあったのか、それはその手紙が残されていないため分からない。

とにかくフムボルトは、この新しい5詩行のなかに、特に第137詩行の「法の厳しい足かせ」という詩句のなかにカントの定言的命令を感じ取り、これに縛られるのは「奴隷根性だけ」で、「影の世界」ではその哲学者が課した強制的義務から人間を解放し、その尊厳と自由を守りながら、その倫理的「善」を人間自らの内に実現できる<sup>24</sup>、そういう内容がこの詩節で歌われていることを彼は了解できた。それにしても、芸術は抽象的な倫理ではなく、それを美的に表現するものだから、あの第132詩行は「思想の自由の中に」ではなく、「美という影の国の中に」(*In der Schönheit Schattenlande*)の方が良いように思われまいだろうか。この問題は日本語訳の「思想」に引っ張られている限り、そういう結論になろう。さらに、この詩節だけではなく、この詩全体からの視点が必要に思われる。

問題の *Gedanken* は普通「思想」、「考え」という狭い概念で訳されるが、ドイツ語では「思い、想い」というもっと広い意味である。ザンダースでは一般的な説明として「考える (*des Denkens*) 対象、思考力の産物、考える存在がそのようなものとして持つ想像 (*Vorstellung*)、特に複数形でそのような一連の想像」とあり、それをより具体化した項目には「希求する能力、心の想像したもの、意思、望み、意図、計画、決断、もくろみ (*Vorhaben*)」<sup>25</sup>とある。つまり人間は神からその似姿だけでなく他の動物にはない特別な神通力、すなわち思い、考え、想像できる能力を授けられているのであり、これが *Denken* であり、それが創り出したものが *Gedanke* で、この語には哲学者の考えた産物である「思想」だけでなく、芸術家が「思」い浮かべる彫像や第106詩行の構「想」(*Gedanke*)までも含まれている。つまり美の領域にまで及んでいる。ところがそこまで幅の広い教養に親しんでいないため、カント哲学の範囲に止まり誤解してしまう人々もいるだろうから、彼らにも分かるような表現にすべきではないか、これがあの手紙にあったフムボルトの提案であった。この二人の文通相手は了解し合えたにしても、「美」(*Schönheit*)に席を譲らず、「思想」(*Gedanken*)をシラーが守りきったのは、前者になりものが後者にはあったからであろう。この詩節からは以前のように対立物を統一する美の段階

を越えたものが歌われているからではないだろうか。ここでは、そういう暗示に止めておこう。

では、あの新旧二つの詩節の内容について続けてみよう。新詩節が始まる 2 詩行については既に述べたように「五感の束縛」から「思想の自由」への逃亡が命じられる。その命令に従えば、あの前詩節にあった「弱点」の多い人間が直面した偉大な「法」は、この詩節の第 3 詩行ではもはや「恐ろしい姿」には映らず、かつてのそれは「去り失せ」といって歌われ、さらに前詩節第 8 詩行の「身の毛立つ谷底」がこの第 4 詩行では「永遠の深淵」と表現され、これも「埋まる」と推測されている。再びこの第 5 詩行で「神性を汝らの意思に迎え入れろ」と命令形が繰り返されるが、この「神性」は前詩節（第 123 詩行）で「罪」深い人間が進み出て目にした「聖なるもの」と同じものであろう。これを「迎え入れ」ずに対向しているだけでは、ゲーテ（J. W. Goethe 1749-1832）の『ファウスト』（Faust 1832）が自ら呼び出した地霊を前に「恐ろしい姿だ」（第 482 詩行）と呻き、「神の似姿」（第 516 詩行）とうぬぼれていた自分が単なる人間でしかないことを思い知らされ、絶望する主人公と同じことになる。シラーの処女作『群盗』（Die Räuber 1981）のフランツにいたっては、最後の審判の場を夢に見て、絶望し、自殺する。それ故この詩行で、シラーはそれに対向または対抗するのではなく、それを自らの「意思」（Wille）に迎え入れろと命ずる。それを受け入れるということは自ら過去の罪過を認め、改悔・改心し新しい段階の人間へと再生するということで、これによりそれまでは恐れの対象でしかなかった「神性」は今や自らの内に採り入れられてしまっているので、感覚的現世を支配していた「王座」から下りることになる。これがこの第 6 詩行の内容である。

これを少し具体化してみたい。法を犯した者は、いつ逮捕され刑罰を科されるかと常にビクビクしているが、自首しその刑期を終えた者はもはやその法を恐れる必要はない。これは人間が取り決めた法の世界の実際である。しかし自首すれば刑が軽くなると計算し、獄中でも「悪かったのはあいつらと世間で、俺ではない」と、改心の代わりに復讐を誓って出所した者は、もちろんその後も「法の偉大さ」への恐れだけでなく、復讐の鬼にも支配されることになる。受けた刑罰に恐れをなし、「あんな目には二度と遭いたくない」ということだけに止まり、それで再犯せず善良な市民で過ごす者、これもシラーによれば「法」を自らのものにしていなかったため、刑罰の奴隷になっているに過ぎない。問題は刑期を終えたかどうかではなく、自らの意思で改過自新したかどうか、これが肝要である。罪が露見して裁かれた者だけでなく、隠れている者、犯した罪の意識のない者、そこまでは行っていないが、その萌芽を宿している普通人、そういう人間一般がより高い段階での新生を自らの意思でするようにと、「影の世界」は門戸を開いている。

「神性」との関係もこれと同じであろう。心から懺悔し、悔い改め、「アーメン」（amen、確かに、そうでありますように）と「神性」を自らの意思（Wille）に迎え入れること、つまり受動から能動に切り替えること、これが肝要である。地上で神の権威を代行する教会は信徒がそうするよう助ける使命を持っているが、法律の刑罰と同様に「天罰を受けるぞ」という脅しだけに止まる恐れもある。しかし芸術はそういう物理的なものから自由な「影の世界」にあり、さらに読者・観客自らが参加し、知らず知らずのうちにその世界に引き込まれ、自分の意思で自己革新す

るのであるから、より効果的となる。ところで聖職者にも色々あり、神の審判に影響を与えることができる主張して「免罪符」を信徒に売りつけ、その代金でペートルス大聖堂建立の借金をフッガー家に返済しようとしたローマ教皇、そしてスペイン国王フィリップ二世の力添えで教皇の座る「ペーターの椅子」<sup>26</sup>を得ようと、皇太子ドン・カルロスの心中をスパイするドミンゴ、こういう二人は神に仕える身でありながら物質的現世の「五感」の支配下に止まる者で、信徒たちがそういう彼らより先に「影の世界」に入り、「神性」を自ら受け入れてしまえば、地上での支配力を失い、「現世の王座から降りる」ことになるう。

旧詩節と較べて最も変わったのは交叉韻の4詩行である。前述したように、以前は Mit (～と共に) という同じ形式で四つの類似的なものが叩きつけるような激しさで歌われていたが、ここでは論理的に教育するような一つのまとまりのある、ゆったりとした文章に変えられ、しかも最終行では意味内容の重大さと連携しながら、体言止が重々しい余韻を残している。この4詩行を解釈してみよう。奴隷の「根性」と訳した原語は Sinn で、これはこの詩節最初の詩行にある「五感」(Sinne) や第1詩節第7詩行の「感覚の (Sinnen) 喜び」と同じ語で、意味は少し違いにしても同じく物質的世界に留まっていることを、さらにここでは「法」を受け入れず、それに対抗している段階であることを表している。「法」はそういう「奴隷根性」だけを縛るのであって、それに「反抗」することをやめて、自分のものとして取り入れ、自らを新しく再生してしまった者には「足かせ」とは感じられなくなる。「神の威厳」もこれと同じで、人間がそれに抵抗しなくなれば、おのずから消えることになる。

ところで第139詩行の原語の Mit を「なくなれば」と訳したが、ここでは人類の研究や努力により迷妄が克服され、以前の観念論的な「神」は消えたという意味でない。罪と罰、病気と健康、生と死、有限と無限、こういう相対関係にある両者は他方の存在が自分のそれを保証してくれるという関係にあり、その一方が無くなれば当然他方も無くなる、そう意味である。それゆえ旧詩行の四つとこの詩行の Mit で始まる文は、その一方が他方を受け入れ、過去の自分を克服して新生してしまえば、同時にその他方も消滅することになる、そういう意味である。病に悩まされている自分を嘆き、そうした不運を割り当てた神を恨んでいるだけでは未来は開けないが、それを受け入れ、残されている能力に目を向ければ、新しい可能性が芽吹くことになるう。それにより病気の回復が早まるとか、失った機能が取り戻せるかも知れない。近づく死と最後の審判に恐れおののいているだけでは何にもならないが、罪を反省し死を受け入れてしまえば、残された生を燃やして何かの実現に尽くすこともできよう。そうすることで人間が自らの自由と尊厳を最後まで守るように、そう励ます「影の世界」への案内状を、シラーはあの交叉韻の4詩行で閉じたといえよう。

#### 第15詩節

Wenn der Menschheit Leiden euch <u>umfängen</u> ,	a
Wenn dort Priams Sohn der <u>Schlangen</u>	a

Sich erwehrt mit Namenlosem Schmerz,	b	
Da empöre sich der Mensch! Es schlage	c	
An des Himmels Wölbung seine Klage,	c	145
Und zerreiße euer fühlend Herz!	b	
Der Natur furchtbare Stimme siege,	d	
Und der Freude Wange werde bleich,	e	
Und der heiligen Sympathie erliege	d	
Das Unsterbliche in euch!	e!	150

人類の苦悩が汝らを抱きすくめるとき、  
 トロイアでプリーアモスの息子が大蛇から  
 身を解き離そうと、苦しみもがくとき、  
 その時は人間よ、憤れ。汝の悲嘆の声を、  
 丸い天空の向こうに投げつけ、  
 汝の感じやすい胸をかきむしれ。  
 自然の恐ろしき声は勝利せよ、  
 喜びに満ちし赤き頬よ、青白くなれ、  
 聖なる共感に敗れよ  
 汝ら内なる不死の力は。

初めの彷徨韻の 3 詩行は有限である弱い人間が類的存在として味わう苦悩で始まり、その具体例としてラオーコオンのそれが続く。ギリシア神話に出てくるトロイア戦争とその都を守る神官の話は拙論で紹介した。これをシラーは続く 2 詩行で、2 匹の大蛇にふたりの息子ともども巻きつかれ、ジワジワと締めつけられ、歯を食い縛り呻きながら、全身の筋力をふり絞って抵抗する様子を歌っている。その力が尽きたとき、ラオーコオンは口を大きく開けて絶叫し、それまで抵抗していた筋肉から力が失せ、ぐったりとし、絶命するであろう。しかしシラーはこのトロイアの神官が「大蛇から身を解き離そうと、苦しみもがく」様子までで止め、絶叫するところまでは描いていない。

これは彼の先覚者レッシング (G. E. Lessing 1729-1781) の『ラオーコオン』(Laokoon 1766)を意識してのことであろう。ここで問題となるその箇所をまとめると、こうなる。絵画や彫刻には空間を使って表現する芸術という特殊性がある。古代の彫刻家がラオーコオン像を創るとき、大蛇に締めつけられ大きく口を開けて絶叫するのではなく、その前段階の姿を選んだのは、その芸術の特殊性に由来する。作品がただの一瞥で済まされるのではなく、長く何回もの鑑賞に堪えうるほど実り多いものであるためには、「想像力 (Einbildungskraft) に自由な遊びを許すものでなければならない。見れば見るほど、考えさせられてしまう。さらに考えれば考えるほど、多

くのことが見えてくるように思われる、そうでなければならない。ところが、心中に起こる流れ全体の中で、興奮が最も高まる段階、これはそのような長所が逆に最も少なくなる瞬間である。その段階を超えるものはなく、最も極端なものを見せつけられ、空想の翼を縛るはめになるからである。(中略——引用者) ラオーコオンが呻いていれば、想像力は彼の叫びを耳にできよう。逆に彼が叫んでいれば、想像力はそのイメージから一段高く上ることも、一段低く下がることもできないであろう」<sup>27</sup>。以上から、レッシングにとっての芸術の役割は、鑑賞者を引きつけ、彼らが自らの想像力を働かせ、彫刻に表わされている前後の段階を考えるよう援助すること、そうなる。この彼は、まさに啓蒙主義の完成者と呼ばれるに値しよう。

この引用をより理解していただけるよう、囲碁・将棋を例にとってみよう。終局の盤上を見ても、勝負がついたことは分かるが、それだけのことで、競技自体の面白さはほとんど味わえない。しかし剣が峰の局面を見れば、「どうしてこうなったのか」、「これからどうなるのだろうか」と、傍目の「想像力に自由な遊びが許され」、そう考えることによって棋力が向上することになる。

絵画・彫刻が人間自らの啓蒙を促進するためには、そういう段階を捉えて描かなければならない。古代文化の生んだ彫刻ラオーコオン像に限れば、これは考えさせられ、説得力のある説であるが、例えば現代画家ムンクの「叫び」はどうなるのか、そういう疑問は残ろう。

本題に戻るとして、レッシングはこの空間芸術に対するものとして文芸を挙げ、「文芸の領分は連続する時間にあり、絵画のそれは空間にある」<sup>28</sup>と、まとめている。それゆえ、ある発端からその悲惨な結末まで、その時間経過の中で行動する人間を描く劇、出来事の最初から最後までを歌う叙事詩などは、逆にあの禁止事項から解放されることになる。それゆえレッシングは叙事詩人ヴェルギール (Vergil BC70-BC19) のラオーコオンは絶叫していると指摘し、こう締めくくっている、「上手である彫刻家はラオーコオンを叫ばせなかったし、同じ上手である詩人は彼を叫ばせた」<sup>29</sup>。

これでもう明らかであろう。シラーが第 142 と次の詩行でラオーコオンに叫ばせなかったのは、その彫像をそのまま言葉で写し取っていたからであろう。そしてレッシングにより古い規則から解放された成果を踏まえ、シラーは詩人として次の彷徨韻でラオーコオン像を目の前にしている人間にこう要求する。あなた方がトロイアの人々と同じ人間なら、それを見て、時と所は違っても、ラオーコオンの苦悩に「憤れ」。木馬を市門の中に引き入れるのに反対して同胞を守ろうとしたため、神アポロンの遣わした 2 匹の大蛇に絞められているラオーコオンの苦しみを共に味わい、「丸い天上の向こうに」住む神に「悲嘆の声を投げつけ」ろ、そして苦しむラオーコオンに同情して、自分の「胸をかきむしれ」。これがこの 3 詩行の内容である。

ところで哀訴の声を「投げつけ」られる神は大蛇を送ったギリシア神話のアポロン (Apollon) か、またはその主神ゼウス (Zeus, ドイツ語の発音ではツォイス) なのか、それともその彫像を鑑賞しているキリスト教徒のドイツ人のなら、その神はイエズスとなろうが、この神をシラーがどう考えていたのか、これはこの詩節全体から明らかになる。この最初の彷徨韻は有限である人間が類的存在として味わう苦悩で始まり、その具体例としてラオーコオンのそれが続いている。



るのだから、神についても同じことになり、普遍的な神と個別的な神である。つまり普遍は個別の姿をまとして現れるしかない。重要なのは古代ギリシアの芸術作品である彫像が近代のレッシングやシラーを感動させ、前者には大きな芸術論『ラオーコオン』を書かせ、後者にはこの詩節の素材とさせていることである。神も同じように、神の名はそれぞれ違っていても、普遍性を持っている。芸術家の創造した彫像は個別と普遍を共有する特殊なもので、ギリシアの古代人もドイツの近代人も共に「影の世界」へと誘い、啓蒙し教育してくれる。それゆえシラーがここで問題にしているのは古代ギリシアのラオーコオンの個人的苦悩ではなく、さらに彼の苦しみを自らのものとして共感し、「胸をかきむしれ」という要求もドイツ人に対してだけではない。これは類的存在としての人間ホモ・サピエンスの苦悩であり、それを時代と地域を越え共同のものとなせよ、これが人類に対するシラーからのメッセージである。それと同様に、この世界では特殊化された神が描かれ、それを通して鑑賞者は啓蒙と教育の成果として、各人の神の概念を豊かにすることができる。

この 3 詩行が、ラオーコオンと同じ一瞬を共有せよ、という人間への要請であるのに対して、次の交叉韻の 4 詩行は時間的芸術である詩に許されたその後を歌っている。すなわち、その後のラオーコオンを想像し、彼に共感し、絶叫と言う「自然の恐ろしき声」を上げろ、次には、敵方のヘレーネ人が撤退したという喜びに満ちていた類からは、今や死を目前にし、血の気が引き、「青く」なっている彼を思い、顔面蒼白になれ、そう 2 詩行でシラーからの要請が歌われる。そして最後の 2 詩行に続く。「聖なる共感」とは、神が彼の苦しみを哀れみ、天上に救い上げてやろう、ということであろう。人間の「内なる不死の力」と訳した原語の Das Unsterbliche（不死なるもの）は、滅びゆく肉体に対する「精神」または「靈魂」であろう。それが神の「共感」に「敗れ」る<sup>30</sup>ようにとは、ラオーコオンの恐ろしい「苦しみを共にし」(Mitleid)、さらに次の段階の死までも「影の世界」で経験するようにという要請となろう。この 2 詩行は、そのように少し突っ込んで訳すと、こうなる。

「おいで」という聖なる厚意の声に、  
 汝ら内なる不死の力で応えろ、「まいります」と。

これまでは内容を中心に見てきたが、ここでシラーの巧妙な手法について加えておきたい。この詩節最初の詩行では「人類の苦悩」が抱きすくめる目的語は euch（汝ら、君たち）である。続いて場面は大蛇と戦うラオーコオン像の描写に突然変わり、最初の彷徨韻は終わる。それに続く最初の詩行で一般化的な「人間」への要請としてとして、「憤」るようにという要求話法が始まり、その話法が第 149 詩行の「聖なる共感に敗れよ」まで続く。それゆえ詩の読者はここまでを一般的な人間に対する要請として受け取っている。ところが最後の最後になって突然、神に召されるのは「汝ら」(euch) だと、それまでの強弱脚のトロヘウスを急に止める強音節の euch で終わられ、しかもそれに続くはずの 3 音節が省略されているため、突然棍棒で頭を殴られ、



その余韻が3つ「ガン、ガーン、ガン」と続いているように感じられないだろうか。この詩節は euch のある最初と最終詩行が他の8つを挟んで、合計10詩行で成り立っている。

この詩節を終えるにあたって、2つばかり書き加えておこう。ラオーコオンは「プリーアモスの息子」であると思い込んでいたが、あのフムボルトからの1795年10月30日付けの手紙で、そうではない<sup>31</sup>ことを知らされ、シラーは1795年発行の「ホーレン」第12号で「ラオーコオン」(Laokoon)と訂正した<sup>32</sup>。もちろん Wenn Laokoon der Schlangen と変更されても、この詩行のトロヘウス脚は  $\acute{X}X\mid\acute{X}X\mid\acute{X}X\mid\acute{X}X$  と維持されている。問題なのは第147詩行で、 $\acute{X}X\mid\acute{X}\mid\acute{X}\mid\acute{X}X\mid\acute{X}X\mid\acute{X}X$  と、トロヘウスは下線部の第2と3脚で崩れている。その原因がシラーの詩人としての力量不足とか、その詩脚の乱れにうっかりして気づかなかった、ということにあるとは思われない。詩脚混乱の張本人は第4から6音節の furchtbare (恐ろしき) で、これこそレッシングが空間的芸術である彫刻に禁止し、時間的芸術の文学に推奨したクライマックスの絶叫を表す最も重要な語である。これを境に静かになり、血の気は失せ、靈魂は天上へと飛び立っていくのであり、これは生から死へ、この世からあの世への境界線で発する「恐ろしき」音声である。それを表そうと、シラーは意図的にそうしたとは考えられないだろうか。

#### 第16詩節

Aber in den heitern <u>Regionen</u> ,	a	
Wo die Schatten selig <u>wohnen</u> ,	a	
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht <u>mehr</u> .	b	
Hier darf Schmerz die Seele nicht <u>durchschneiden</u> ,	c	
Keine Thräne fließt hier mehr dem <u>Leiden</u> ,	c	165
Nur des Geistes tapfrer <u>Gegenwehr</u> .	b	
Lieblieh wie der Iris <u>Farbenfeuer</u>	d	
Auf der Donnerwolke duftgem <u>Thau</u> ,	e	
Schimmert durch der Wehmut düstern <u>Schleier</u>	d	
Hier der Ruhe heitres <u>Blau</u> .	e	170

されど、影が至福の極みで営み  
 暮らす明るい領域では、  
 悲嘆の暗い嵐、もはやざわめかず。  
 ここでは痛苦が魂を切り裂くことなく、  
 苦痛に涙が流れることもなく、  
 ただあるは、精神の毅然たる反抗のみ。  
 雷雲が降らせし芳しき露に乗る  
 イーリスの七色の虹が如く、愛らしく、

哀愁の薄暗きベールの間から、顔のぞかせる  
晴れ憩いたる空の青。

前詩節ではラオーコオンの現実界での戦い、そしてそれを臨場感にあふれ、想像をたくましくして鑑賞する人々の激しい様が歌われていたが、ここでは「影の世界」の静かな様子が描かれる。「影」とは芸術のことで、たとえ二匹の大蛇との死闘が描かれていても、ここは「悲嘆」という暗い嵐が吹き荒れることもない「明るい」領域である。この第 2 詩行の「影が至福の極みで」(die Schatten selig) は、5 年後に出版された詩集に「形成の世界」(Das Reich der Formen) と改題して載せられた時、これまで述べてきたように「影」を「死」と誤解されないようにと、「純粋なる形成が」(die reinen Foremen) と差し替えられた。もちろんこれは誤解しなかった読者にとっては単なる言葉の入れ替えで、この「形成」も「生なきもの」に形を与えながら「魂」を吹き込む芸術のことであり、同時にトロヘウス脚も ×X|×X|×X|×X (下線部が該当箇所) と維持されている。

続く同韻の 3 詩行でも痛苦に「魂」は切り裂かれることなく、「涙」も流れず、ただ「精神」だけがしっかりと「反抗」を示している。そう、静かな様が歌われている。ラオーコオンは死によって物質界の束縛から解放されても、木馬が市内に引き入れられることにより、まもなく祖国トロイアは陥落すること、これだけには最後まで反対であったであろう。それはそうであるが、ここでシラーの言っている「精神の反抗」はそれとは無関係である。彼は唯物論からではなく、二元論的観点から歌っているのであって、ここでは物理的・物質的なものの支配に「反抗」し、自らの自由意志で死を受け入れるということで、人間は死に際しても自己の尊厳をそのように守り通す、精神的存在であるべきだと強調しているのである。

シラーがこの点を具体化していると思われる悲劇『マリア・スチュアルト』(Maria Stuart 1800) 第 5 幕第 1 場の台詞 (第 3402-3408 詩行) を見てみよう。「人間とはこの世からゆっくり離れ逝くものではありません。突然、すばやく一瞬のうちに、有限界と永遠界との (zwischen Zeitlichem und Ewigem) 転換は行なわれるのです。神は女王様の願いを聞き入れられ、俗世の望みをきっぱりと打ち捨て、信仰に満ちみちて、この瞬間で天に昇ることをお許しになったのでしょう。青ざめた恐怖の色は一筋もなく、嘆きの言葉と一言も漏らされず、女王としての品位を保っていらっしました」<sup>33</sup>。この引用で「有限界」と訳した Zeitlichem は、直訳すれば「時間的なもの」であるが、これは「影の世界」第 2 詩節の最終行 (第 20 詩行) に歌われていた物質界の一法則である「時間」(Zeit) に等しい。この前詩節最終詩行で「不死なる力」が「まいます」と素直に応諾した相手は、この引用の「永遠界」にいる天上の神と同じであるが、この第 166 詩行で精神が「反抗」する相手は「有限界」の肉体的なものである。あの応諾とこの「反抗」という二つの反対語は、前者は天上に、後者は地上に向けられているので、まったく同じことを逆の視点で歌っているに過ぎない。悲劇の女王マリアに「青ざめた恐怖の色は一筋もなく、嘆きの言葉と一言も漏らさ」せず、静かに品位を保らせていたと同じように、シラーはラオー

コオンに「魂を切り裂」かれず、「苦痛に涙」を流すことなく、静かな古代の「偉大」をこの思想詩のこの箇所では表させている。

ラオーコオンの「反抗」が強調されていることは前述したとおりで、これが詩のリズムにも反映している。この第 166 詩行は、その行末がアクセントのある音節で終わることによって、これまで強弱の 2 拍子で流れてきたトロヘウス脚が突然中断され、聴者の耳に強い印象と余韻を与えている。そしてその行末にある語がこの問題の「反抗」(Gegenwehr,  $\acute{X}X|\acute{X}$ ) である。その精神をラオーコオン像の鑑賞者と『マリア・スチュアルト』の観客は受け継ぎ、彼らの心と魂は、最後の交叉韻 4 詩行で歌われる、夕立の去った自然の情景の「晴れたる (heitres) 青空」のように浄化 (カタルシス) されるのだろう。この詩節は最初の詩行の「明るい」(heitern) 領域で始まり、最終詩行の「晴れたる」(heitres) 空の青で終わる 10 詩行で歌われている。

#### 第 17 詩節

Tief erniedrigt zu des Feigen <u>Knechte</u>	a	
Gieng in ewigem Gefechte	a	
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,	b	
Rang mit Hydern und umarmt den <u>Leuen</u> ,	c	
Stürzte sich, die Freunde zu befre <del>y</del> <u>en</u> ,	d	175
Lebend in den Acherontschen <u>Kahn</u> .	b	
Alle Plagen, alle Erdenlasten	d	
Wälzt der unversöhnten Göttin <u>List</u>	e	
Auf die willigen Schultern des Verhaßten,	d	
Biß sein Lauf geendigt <u>ist</u> ,	e	180

ひどい貶め受けしアルキート、  
 卑怯者の下僕にされ、永遠の闘いという  
 苦しい人生行路を辿り、  
 ヒドラと闘い、ライオンを腕で絞め殺し、  
 友を解放しようと、生きながら、  
 冥界に渡る小舟に、身を投げた。  
 和解せざる女神、姦策くり出して、  
 この世の重荷、あらゆる苦勞、  
 憎っくき者が背に負わせ、己が意志にて  
 そを担いし彼が、人生を駆け終えるまで、

これで 2 詩節を残すだけとなったが、この詩頭から明らかなように、この詩節と次節とは、

Wenn で始まる現実の世界と Aber で始まる「影の世界」という、これまでのような呼応関係にはない。これまでの第 9 から 16 詩節までは、そういう緊密な呼応関係にあったが、それでも各詩節は終止符か感嘆符（第 14 と 15 詩節）で文法的にもはっきり切り離されていた。しかしこの詩節末はコンマで区切られ、次節とのより緊密な関係、または連続を表している。まず、この第 17 詩節から見てみよう。

ここではギリシア・ローマ神話のヘーラクレス（この表記はドイツ語読み）が詩脚のためからか、アルキートの名前で紹介され、彼の冒険談が素材として利用されている。この英雄はギリシア神話ではヘーロス（Heros）、ローマ神話ではヘラクレス（Herakles）の名前で登場し、ヘローエン（Heroen、ギリシア語で「英雄」の複数形）の一人に数えられている。この英雄とは「彼そのものは神ではない、または片親だけが神に由来する」<sup>34</sup> 者たちである。このヘーラクレスは主神ゼウスを父とし誕生したのであるから、もちろんこの一人に数えられる必要条件を満たしていよう。しかし彼は人間の女アルクメーネ（Alkmene）を母としていたことで、これは正妻ヘーラから見れば夫の不貞によって産まれた子ということになり、彼はこの女神にとって「憎くき者」となる。それ故この女神により、ゼウスの血を直接継いでいるにもかかわらずヘーラクレスは、主神の血を間接的に継いでいる孫にあたる、神通力の「弱き」（des Feigen）オイリュステウスに仕える「下僕」の身分という「ひどい貶め」を受けることになった。それだけでは彼女の怒りは治まらず、つまり「和解」できず、オイリュステウスを通じて「姦策」を繰り出し、次から次へと 12 もの無理難題をヘーラクレスに押しつける。このオイリュステウスはゼウスの孫という生まれに負い目を感じているためか、自分にはとてもできない 12 の冒険を彼に命ずるのだから、「卑怯者」（des Feigen）ということになる。

この詩節は彷徨韻が終わる第 176 詩行末の終止符で、地上の事件と天上の件という二つに分けられている。しかしそれは文法的な終わりを示す印であり、内容的にはそのプンクトも含め、この前半と後半には「影の世界」だけに許される芸術的工夫による深い繋がりが見られる。まず、その前半では地上でのことが歌われ、ミュケーネの王オイリュステウスが下僕ヘーラクレスに命じ、そしてその彼によって行われた 3 つの冒険談が 6 詩行で描かれている。しかも、その時制は過去形である。次の後半では天上から人間の運命を操り、「憎」しみに満ちているため「和解」できない女神ヘーラのことを歌われ、彼女は次々と過酷な重荷をヘーラクレスに背負わせ、彼はそれを「己が意思」で（willigen）受け止め、「人生を駆け終えるまで」遂行する。これは前半と違って、現在形である。この後半で「この世の重荷」などを「己が意志」で担うと抽象的に表現されている具体的なものは、前の過去形で歌われた彷徨韻の詩行である。もちろん地上の事件を操っているのは、天上の女神ヘーラである。この因果関係を時制で表すとすれば、天上の原因で始まり、地上の結果で終わるのだから、前者が時間的に先であるから過去形で、後者は後であるから現在形となるのが普通であろう。ところがシラーはその時制を逆にしている。この問題については後でまとめて論ずることにして、前半と後半の他の様々な繋がりを見てみよう。

第 1 の繋がりは、こうである。この詩節最初（第 171 詩行）の歌い出し、「ひどい貶め受け、

卑怯者の下僕にされ」、これはもちろんヘーラクレスの冒険談までの彷徨韻 6 詩行の始まりであるが、そうしたの女神ヘーラで、彼に対する最初の「姦策」(List) がそれである。それ故この彷徨韻最初の詩行は後の交叉韻 4 詩行の歌い始めでもある。第 2 はこうなっている。最初の彷徨韻 (第 172 詩行) にはヘーラクレスが「苦しい人生行路を辿り」始めたとあるが、これは地獄の番犬ケルベロスを連れて来いという命令を受けた彼が「冥界に渡る小舟に身を投げた」(第 176 詩行) で終結し、これで地上の話は終わりとなる。しかしヘーラクレスの門出を表したあの彷徨韻の詩行は、同様に天上から操っていた女神の「憎」しみが終わる時、すなわち彼が「その人生を駆け終えるまで」(第 180 詩行) 続き、その時点でようやく彼は彼女の憎悪から解放されることになる。地上での彼の死が、天上での憎悪の解消で、同時に終止符が打たれることになる。しかし前者は過去形で、後者は現在形である。ここでも時制の問題が見られる。もちろんローマ神話はヘーラクレスが「冥界に渡る小舟に身を投げた」ところでは終わらず、地獄の番犬ケルベロスを死闘の末にようやく縛り上げ、それを地上に連れ帰り、それを見せつけられた王オリュステウスは驚き「下界に連れ帰してくれ」と哀願する。その怪物を連れ帰すという任務を終え、再び帰ってきたヘーラクレスを見て、ようやくヘーラの憎しみは消え、そこに至ってようやく神話は終わる。ではシラーはローマの神話を、なぜ死後の世界の入り口で終えたのか。

これらの問題については、こう解釈できよう。その詩節の素材はギリシア・ローマ神話であるから、過去形で始めることに何の不思議もない。それゆえ彷徨韻の前半は地上でのことが過去形で歌われている。次の交叉韻はこの地上での事件と区別し、オリュムポスに住む女神ヘーラと人間ヘーラクレスの関係を明示的に表すため、シラーは過去の事件をあたかも眼前で起こっているかのように生きいきと表すことのできる歴史的現在という手法に転換している、そう解せよう。神話の物語を「冥界に渡る小舟に身を投げた」時点で止めたのは、そうしなければ地上と天上との区別がつかなくなり、彼の地上での死は不可能になってしまうからである。前述したところを思い出してもらえれば、明らかであろう。番犬ケルベロスを地獄に送り返して帰ってきたヘーラクレスを見て、ようやくヘーラの憎しみは消え、彼はオリュムポスに招かれる、これでは生と死、天と地の境界線が曖昧になってしまう。神話では「ケルベロスを連れて来い」というオリュステウス王の命令で彼の最後の冒険談は始まるが、この詩では下界に囚われている「友を解放しよう」と<sup>35</sup> という目的に変えられているが、これも前述した同じ理由からで、すなわち生と死をはっきり区別するためであろう。

ところで後半が歴史的現在で表現されているのには、もう一つ重要な動機がある。それは終止符ではなくコンマで終えた最終行を、神々の世界を現在形で表す次の詩節に繋げようという動機である。拙論で述べたように、神々や英雄と交わる人間の豊かな世界、この古代ギリシア・ローマの文化を、唯一神の前に跪き歌う単調な賛美歌の世界に取り入れること、これが古典主義的詩人シラーの目的であった。その世界を単なる神話として過去形で書き終えることはできない。そのためにも、この第 17 詩節の交叉韻 4 詩行は現在形で、次詩節の現在形に橋を架けなければならなかった、そう結論できよう。

第 18 詩節

Bis der G o t t, des Irrdischen entkleidet,	a	
Flammend sich vom M e n s c h e n scheidet,	a	
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.	b	
Froh des neuen ungewohnten Schwebens	c	
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens	c	185
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.	b	
Des Olympus Harmonien empfangen	d	
Den Verklärten in Chronions Saal,	e	
Und die Göttin mit den Rosenwangen	d	
Reicht ihm lächelnd den Pokal.	e	190

その神が、世俗のものを脱ぎ捨てて、  
 火に包まれて自らを人体から離脱し、  
 エーテルの軽い空気を飲むまで。  
 新しき不慣れな浮遊、楽しみながら、  
 流れるように上へと向かい、地上が生の  
 苦しきこと夢のごとく、下へ下へと、沈み行く。  
 オリュムプスのハルモニーエンは  
 栄えある者をクロニーオンの広間に迎え、  
 そして女神、バラ色にほお染めて、  
 微笑みながら彼に差し出す、ポカール杯。

現在形という時制の等しさだけでなく、前詩節の最終詩行とこの最初の詩行は同じ Bis（～するまで）の構文で歌い始められ、それによって両詩節の連繋が強調されている。そしてこの構文は最初の彷徨韻 3 詩行まで続き、その行末で終止符が打たれる。それ故この印だけを見れば、前詩節の第 176 からこの 183 詩行までが一つのまとまった内容と考えられよう。前半は女神の課した運命を「己が意思」で受け止め遂行するヘーラクレス、後半は人間の女である母親アルクメーネ（Alkmene）から受け継いだ物質的・肉体的なもの、すなわち「人体」（Menschen, 人間）という衣を脱ぎ、自らの魂を離脱させ、天上の精神界に至る宇宙空間を満たしているエーテル（Aether）<sup>36</sup> を飲み、神へと変化するヘーラクレスである。シラーによれば、第 16 詩節のラオーコオンやこのヘーラクレスのように、自らの人生を最後まで戦い抜くことによってのみ、人間は他の動物とは違うより高い精神的段階に至ることができる、そしてその地上の前半と天上の後半は高い壁の終止符で完全に阻まれているのではなく、そういう者たちにはその低い柵のコンマを飛び越えることができるのだと、そういうことになる。



前の彷徨韻 3 詩行が精神を肉体から解放する、すなわち人間から神への変化であるのに対して、次の同韻の 3 詩行では地上から天上への飛翔が描かれている。この段階は前詩行と同じ水準で、神になりたてのヘーラクレスはまだうまく飛べない。空中に浮かぶことは未だ不慣れであるが、その新しい状態を楽しみながら、そして風に漂い「流れる」木の葉のようにではあるが、それでも確実に上へ「上へと向か」って昇っていく。これは 1 詩行半で上昇するヘーラクレスを地上からの視点で描いているが、それを第 185 詩行中央の und（そして）で結び、次の 1 詩行半では上昇し続ける彼の目から地上を見ている。人生の悪夢は「下へ下へと、沈み行く」と、sinkt（沈む）und（そして）という強弱脚を 2 回繰り返す、最後をアクセントの落ちる sinkt で止めている。ここで「沈む」ものは普通地上の家であり山川であるが、ここではこれまでの現実生活で味わった重苦が夢に出てくる像のように出て来ては、沈んでいく。それらが「沈む」ということは、ドンドン小さくなって行くことであり、これは落下または沈下運動である。地上での物質的情欲が鎮火することでもあろう。言葉遊びはともかくとして、拙論の「詩形について」で書いたように、この 2 回も同音で連続するトロヘウスは、カイザーによれば「明らかに落下運動のよう」<sup>37</sup>、まさにこの第 186 詩行では、その音楽的リズムと詩の内容は一致している。そして最後の強音の sinkt で終わるため、「鈍い男性的な」<sup>38</sup> ドスーンという落下の激突音が聞こえ、次に恐ろしいほど静かな余韻が残らないだろう。

最後の交叉韻ではヘーラクレスが完全な精神的存在である神となって天上に到達した時の様子が歌われる。ここでは多くのギリシアやラテン語が用いられ、古代ギリシアの天上の雰囲気をかもし出している。最初からオリュムプス (Olympus) という語が出てくるが、これはギリシア語の表記になったもので、ラテン語ではオリュムボス (Olympos)、ドイツ語では第 1 詩節第 3 詩行にあったようにオリュムプ (Olymp) となる。これはもちろんギリシアの神々の住むところである。次のハルモニエン (Harmonien) もギリシア語に由来する Harmonie の複数形で、「一致 (Übereinstimmung)、調和 (Einklang)。心地よく響く和音 (音楽用語で wohlklingender Zusammenklang)」という意味である。これを音楽のハーモニーとして解釈したものもあり<sup>39</sup>、それはヘーラクレスを歓迎する音楽としてふさわしく捨てがたいが、ここでは第 1 詩節にあった「感覚の幸福か魂の平安か、人間はこの 2 つのどちらを選ぶか、迷うのみ」(第 7, 8 詩行) との関係で、その迷いを克服・止揚し、「調和」している「至福の者たち」(die Seligen) と採りたい。つまり人間ヘーラクレスと同じように「己が意思」で人生を戦い抜き、彼より先にオリュムプに招かれていた人々、この彼らがここで彼を迎えるハルモニエン (調和しているものたち) であろう。クロニオン (Kronion) は「ゼウスの添え名 (Beiname)」<sup>40</sup> で、その彼を指しているのだから、ヘーラクレスは主神ゼウスのいる大広間に迎え入れられたことになる。もちろん彼の側には正妻ヘーラが同席しているわけで、そこへの入室が許されたということは女神のヘーラクレスに対する憎しみは消え、彼女は「和解」したことになる。他に誰と？ もちろん不和の種をまいた自分の夫ゼウスとである。しかしシラーにとって天上の「裏の世界」、すなわちゼウスの浮気とヘーラの怒りが問題なのではなく、女神ヘーラと人間ヘーラクレスの関係が問題なので

ある。ヘーラクレスは女神の下した試練を「己の意思」で受け止め、実生活の戦いのなかで人間という「弱く、欠陥の多い」自分を向上的に自己形成 (Selbstbildung) しながら、自分の人生を駆け抜けた。その時になってようやく、ヘーラはあの「憎っくき」子どもだった彼が自分と同じ水準にまで達したことを認めた、こちらの方がシラーにとって重要なのである。

「ポカール」(Pokal) はギリシア語からラテンを経てドイツ語に導入された語で、脚と蓋のついたワインなどを飲む器のことである。Rosenwangen (バラ色の頬) はゼウスとヘーラの娘ヘーベ (Hebe) の特徴を表す語で、その彼女が彼に微笑みながらポカールを差し出すということは、この二人の結婚を意味する。その式がゼウスとヘーラの臨席するクロネオンの広間で催されるわけである。ところで、ゼウスは第 1 詩節第 9 詩行では「ウーラノスが孫」(Uranieden) と紹介されていたが、このウーラノスの息子がクロネオス (Kronos) で、ゼウスはその彼の息子になる。するとここに出てくるゼウスの添え名「クロネーオン」は父の名に由来するものであろう。この結婚式を機に、シラーが彼の呼び名を祖父から父の添え名に変えているということは、暗に世代の交代が歌い込まれているのであろう。そしてオリュンプの新しい生活世界は再び第 1 詩節に戻ることになる。

次にこの水準に達するのはこの詩の読者であるあなた。しっかり自分の人生を生き抜くことはもちろん大切ですが、それと共に、遊びのなかで自己形成を助けてくれる芸術に親しんでください。シラーからのそういう「影の世界」への招待状、これがこの思想詩となる。

## 終わりに

シラーはかつて「芸術家」でこう歌っていた。

学者 (Denker) が積み重ね来し

この宝、汝ら (芸術家) の腕に抱かれて、

その学問が美の域にまで成熟し、

芸術となりし、その時こそ喜ばし。(第 401-405 詩行)<sup>41</sup>

ここで歌っているように、「影の世界」には過去の「エーテル説」(第 183 詩行) や当時の自然科学の到達点を踏まえた「月の満ち欠けとその裏側」(第 14-16 詩行)、そしてカント哲学の吸収と対決という彼の美学論が美しいリズムに乗せられ、力強く歌い込められている。彼の美学論の中核は「美と崇高」、または特に文学作品などでは「美から崇高」への移行が問題となり、その際には大きな決断と飛躍が必要となる。Wenn と Aber が最初の呼応関係にある最初の第 9 と 10 詩節では、勝敗を決する実生活の件がヒッポドゥロームでの馬車競技として Wenn で始まる詩節で歌われ、Aber で「影の世界」が始まる詩節では、「オーロラとヘスベルスの交合」が歌われていた。これはまだ「感覚と精神」の調和ができる「美」の段階を示している。第 11 と 12 詩

節は、創造主のように新しい命を芸術作品として創造する段階である。無から生を創るという飛躍を目指すもので、ここでは神的なゲーニウスが燃え、「構想」(Gedanke, 第 106 詩行) が主導し、「欠陥のある人間」(第 120 詩行) の作とは思えないほどの創像に進んでいる。ここに「美」(Schönheit) の領域」(第 111 詩行) での「交合」(第 102 詩行) は出てくるが、以前のような対立物の統一という「交合」としてではなく、芸術家と素材のそれで、同一視は許されない。それでも「美」という語は出ているのだから、ここが「美」から「崇高」への境界にあると言えるかも知れない。

これ以後「美」という言葉は姿を現わさない。第 13 と 14 詩節では、法と神による裁きを前にした人間が自らの意思でそれを受け入れる決断をし、改過自新し次の段階に生まれ変わるという飛躍が要請される。ここであの「思想の自由」(die Freyheit der Gedanken, 第 132 詩行) という表現が出ていた。シラーにとって、この段階はもはや以前のような水準で調和できる「美」ではなく、飛躍への決断を要する「崇高」にまかされるのであって、そのため「精神」に通ずるものも含む「思想」を選んだのではないか、そう考えられる。罪ある人間が近づく最高にして最終段階の「聖なるもの」(第 123 詩行) は、最後の審判が下される神前であろう。しかし、そこに人間を運んで行く船を途中で止めようとしても、「底に届く錨もなし」(第 130 詩行) という状態、ここで必要なのはまさに「崇高」美であろう。それが次の第 15 と 16 詩節に繋がる。ここではラオコオンの死闘が描かれ、彼は物質的な死に対する「精神」(Geist, 第 166 詩行) の毅然とした反抗で、つまり「己が意思」で最後を閉じる。第 17 と 18 詩節はもはや呼応関係にはないが、「美から崇高」へという前詩節からの橋渡しは確かに受け継ぎ、ヘーラクレスは人生の重荷を「己が意思」(willigen, 第 179 詩行) で担い、冥界に足を踏み入れた。人間であったヘーラクレスと女神ヘーベの大団円での結婚は確かに「交合」であるが、これはそれまでの苦しい人生の努力の結果としてのそれであって、これによりこの二神はさらに高度な段階での新しい創生への努力を始めることになる。ここでの「交合」はそれゆえ第 11 と 12 詩節の芸術創造のそれと同類のものといえよう。ヘーラクレスは 12 もの冒険を乗り越え、究極の「崇高」を第 184 から 186 詩行で味わったのであろう。そして前述したように、新しい「美」の段階に到達し、世代交代後の第 1 詩節への橋渡しをする。

では、その「崇高」美をこの詩でシラーは十分読者・聴者に伝えることができたであろうか。第 184 から 186 詩行は、地上から見たヘーラクレスの天上への上昇と、逆に飛翔する彼の視点から見た地上の沈下という手法は見事で、内容的にも感動させられものである。しかし、これは美しい思想詩で、主に理性とか悟性に訴えるものであろう。シラーの「崇高」はやはり悲劇にあるのであって、そこでこそ最高の「崇高美」を味わえるのではないだろうか。このヘーラクレスの昇天と同様な描写が天上へと飛翔する『オレアンの乙女』(Jungfrau von Orléan 1801) に見られる。

上へ — 上へと — 大地は後ろへと飛んでいく —

苦痛は短く、喜びは永久に！ (第 3543-3544 詩行)<sup>42</sup>

ここでの「苦痛」(Schmerz)は死に際してのもの、または人生をしっかり受け止め「己が意思」を全うしようとする際に味わう苦痛であるが、突然これだけを引用しても、そもそも何を言っているのか良く分からず、「崇高」という深い感動を呼び起こすことはできないだろう。つまり、この主人公ヨハナ(Johanna、仏名ではジャンヌ)がここにまで至る第1幕からの「美」の段階が欠けているからである。この悲劇を最初から読むという苦痛を受け入れれば、それを十分味わっていただけるであろう。人間の自己形成もこれと同じで、シラーによれば、まず「美」の段階をしっかり自らの足で走り抜かねばならないのであって、決して死に急いではならず、ましてや急がせる死を美化することなど言語道断である。

これと関連して、もう1つ付け加えておきたい。この「影の世界」は古代ギリシア・ローマを舞台にしながら、キリスト教が背後に見えないだろうか、拙論<sup>43</sup>で書いた。受肉(Inkarnation)、すなわち神が自分の息子に人間の姿をまとうせ、地上に遣わし、この子イエスは様々な非難や迫害を受け、最後に十字架上で殺され、そして天上の父のもとに召されるという新約聖書の内容、これを感じさせるものが、例えば「聖なる共感」(die heilige Sympathie、第149詩行)にないだろうか。さらに次の第150詩行にまで至ったキリスト教徒の読者は、この箇所を神に召される自分たちのことと受け取りはしないだろうか。父の命を実行するイエスの姿を第17詩節のヘーラクレスは思い出させ、次の詩節で昇天する彼はキリスト教の天国へと昇っていくと、読者に勘違いさせないだろうか。古代ギリシア・ローマの衣をまとうてキリスト教の支配するドイツを人間的に豊かにすること、または両世界の止揚、これは古典主義的詩人シラーが自らに課した任務である。さらに人間の自己形成に必要な美的芸術と精神的哲学という両極の統一という課題、それら二つをこの「影の世界」でも果たしているように思われる。

完

#### 注

1. Dr. Karl Ernst Georges, Lateinisch = Deutsches und Deutsch = Lateinisches Handwörterbuch, Leipzig 1843 B. 1. S. 1579.
2. アポロドーロス、『ギリシア神話』高津春繁訳、岩波文庫、2004年第72刷、29頁。
3. 『聖書』、講談社、1996年、第11刷、7頁。これはドイツ語訳で見る限り、カトリック公認の聖書から訳されている。シラーはルター派の敬虔主義(Pietismus)の影響を受けているので、参考のため以下にヴァチカン公認のドイツ語訳を、次にルターのドイツ語訳とその拙訳とを掲げる。両者には微妙な、興味深い、違いが見られる。

„Da bildete Gott, der Herr, den Menschen aus dem Staub der Ackerscholle und blies in seine Nase den Odem des Lebens; so ward der Mensch zu einem lebendigen Wesen.“ Zitiert aus „Die Ikonen-Bibel, Das alte Testament“, 1 Moses 2. 7. übersetzt von Prof. Dr. Vinzenz Hamp und Prof. Dr. Meinrad Stenzel. Pattloch Verlag 1996, S. 3.

„Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele.“ Zitiert aus „Die

Bibel“ nach der heutigen Übersetzung D. Martin Luthers. Im Auftrage der Deutschen evangelischen Kirchenkonferenz durchgesehene Ausgabe. 1. Abdruck. Halle a. S., 1893. ルター訳聖書の拙訳、「そして主なる神は人間を土の塊から作られ、そしてその鼻に生命のある息吹を吹き込まれた。すると人間は命ある魂となった」。

今後の『聖書』からの引用はこのルター訳により、Die Bibel と略し、次に頁数を記す。

4. 参照、「現代と文化」第 110 号、日本福祉大学福祉社会開発研究所、2004 年 3 月 31 日、150-142 頁。  
以下同書からの引用は「現代と文化」とのみ記し、次に頁数を挙げる。
5. 参照、同上 164-166 頁。
6. Gemeinnützlich Fremdwörterbuch von Dr. Friedr. Alb. Niemann. Quedlinburg u. Leipzig. Verlag von Gottfr. Basse. 1828. S. 94.
7. 日本では文学作品の朗読会などはほとんど催されないが、ヨーロッパでは作家が自分の作品を聴衆の前で朗読したり、または声優がそうする会が催され、それを録音したレコードや CD が発売されている。こういう文化の伝統は以前からあったらしく、シラーが友人に囲まれ、彼の『群盗』(Die Räuber) を朗読している場景を描いた版画が残されている。
8. Schiller, Werke, Nationalausgabe, Weimar 1991. B. 2. . A., S. 255. 以下、この版から引用するときは、NA. と略し、次に巻数と頁数を示す。
9. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1854-1961. B. 13. S. 611.
10. Der Große Duden, Etymologie. Bibliographisches Institut Mannheim 1963. B. 7. S. 787.
11. Handwörterbuch der deutschen Sprache, v. Dr. Daniel Sanders, 2. Aufl. Leipzig 1878. S. 1064. 以下、これからの引用は Sanders と略し、次に頁数を記す。
12. Ebd., S. 401.
13. 「現代と文化」、139-140 頁。
14. Die Bibel, S. 3. u. 1. Mose 2. 18.
15. 「現代と文化」、142 頁参照。
16. Sanders, S. 128.
17. Vgl. NA. B. 2. . A. S. 238f. u. 240.
18. 「現代と文化」、138 頁。
19. Vgl. NA. B. 35. S. 297. ここでフムボルトはこの箇所を直接引用してはいないが、他のいくつかの詩行、例えば第 176 の Acherontischen と書くべき下線部の母音 i の脱落を指摘している。もちろん詩では韻を踏む必要から「音脱落」(Elision) が時には起こるが、シラーもそれは好ましいことでないことと承知していた。
20. NA. B. 28. S. 45.
21. NA. B. 35. S. 294ff.
22. NA. B. 28. S. 45. 拙訳からの誤解を修正できるよう、次に原文掲げる。Mir dünkt daß die Freyheit der Gedanken doch weit mehr auf das aesthetische als das rein moralische hinweist. Dieses wird durch den Begriff rein und jenes durch den Begriff frey vorzugsweise bezeichnet.
23. NA. B. 35. S. 409.
24. この 5 詩行に関して、ナチオナル版は興味深い注 (Vgl. NA. B. 2. . A. S. 256) を付けている。ここで参考のために、訳しておこう。しかしそれでも、あの「思想」か「美」という問題は未解決のままであることは、お分かりになるだろう。

シラーは自ら厳格主義的とみなしたカントの道徳哲学とこの詩行で一線を画し、義務 (Pflicht) と愛情 (Neigung) が統一できると信じて、描写している。(中略 — 引用者、以下同) 彼は再三再四このお好みの考え (Lieblingsvorstellung) を、特に 美しい魂 (schöne Seele) という概念で展開して



いる。(中略)『人間の美的教育について』の手紙では、理性による義務律 (Pflichtgesetz) にのみ基づく道徳律の問題点が、ここの詩行をはっきり意識して、論じられている。すなわち、義務律は人間にとって嫌な禁止として、そして自己愛を制限するものとして現れ、その状態は「他所もの、そして理性の声としてのあの自己愛 (jene Selbstliebe) が自分の本当の自己であったのだと、そう分かるまで長きにわたって続く。それゆえ人間にはあの自己愛が自分を縛る足かせとしか思われず、それが私のためにしてくれる無限な解放とは見なさない」(第 24 の手紙)。(「」内はこの注が引用していることを示す——引用者)。

25. Sanders, S. 270.

26. NA. B. 6. S. 13.

27. Lessing, Laokoon, in: Gesammelte Werke, Aufbau Verlag. Berlin u. Weimar 1968, B. 5. S. 28.

28. Ebd., S. 130.

29. Ebd., S. 32.

30. erliegen は Sanders では「あるものに対して力が十分でなく、それに負かれ、屈して、沈む」(S. 213.) と、Grimm では「外へ出て行く、なくなる、消える」(B. 3. S. 906.) と説明されている。それ故「死んで、霊魂が肉体から離れ、神のもとへと行く」と解されよう。

31. Vgl., NA. B. 35. S. 409.

32. その後 1800, 1804 年と 2 回出された詩集に掲載されたものでは、この修正が生かされず、もとの dort Priamos Sohn となっている。Vgl., NA. 2 I. S. 399. 現在出版されるものでは、この箇所は Laokoon と修正に従ったものになっているものもある。Vgl., Interpretationen Gedichte von Friedrich Schiller, Reclam. 1996, Nr. 9473. S. 127., Friedrich Schiller Gedichte, Reclam. 2001, Nr. 18061. S. 131. 以下、これからの引用は Reclam と略し, Nr. と頁数を記す。

33. NA. B. 9. S. 137.

34. Lexikon der Antike, Fourier Verlag GMBH, Wiesbaden. S. 233.

35. この「友 (Freunde) を解放しよう」という目的、これは当時の新しい風潮であった。啓蒙期以前の神と人間という関係から、人間同士の関係に重点が移される。その中で古い封建的君主と家来という主従関係、または親と子、兄と弟という血縁に代わって、新しい自由な人間的関係が模索される。その際この友情 (Freundschaft) をもとにした関係が重視された。シラーもそういう立場で、『ドム・カルロス』(Dom Karlos 1787) ではカルロス皇太子とボーザ公爵の主従関係を越えた友人関係を前面に出している。ベートーヴェン (L. Beethoven 1770-1827) の「第九」の歌詞に採用されたシラーの詩「喜びに寄せて」(An die Freude) にある「友だちの友だちであるという歓喜にむせぶ者は」(Wem die große Wurf gelungen, / eines Freundes Freund zu sein) とか、「命かけて試された友だち」(Einen Freund, geprüft im Tod) という歌詞もその良い例となろう。この後者の歌詞はまさにこの詩行の内容と一致していよう。

36. Duden によれば「天の大気」(B. 5. S. 75), Lateinisch = Deutsches Handwörterbuch では「星々の大気層」(B. 1. S. 159) と説明されている。これはギリシア・ラテン語から導入された語で、ちなみにラテン語では aethra である。これはギリシアの哲学者アリストテレス (Aristoteles BC 384-BC 322) の力学 (物体が動くのは外部から力が加えられるからで、例えば荷車の運動はそれを曳く馬の力に由来する) から宇宙天体の運動を説明するために想定された特殊な大気である。天体が規則的な運行をするのは天上にそれを動かす特殊な力があり、太陽や星が落下しないのはエーテルに包まれ固定されているからと考えられた。この力学に対してニュートン (I. Newton 1643-1727) はガリレイ (G. Galilei 1564-1642) の想定した慣性の法則やケプラー (J. Kepler 1571-1630) の地動説などの諸学説を統合して万有引力の法則を導き出した。この法則によれば天体を運行する外部からの力も、それを固定するエーテルも不要となる。年代的に見て、シラーはもちろんこれを知っていたであろう。

『ヴァイマル・アンナ・アマーリア公爵夫人図書館の貴重資料』(Kostbarkeiten der Herzogin Anna Amalia Bibliothek · Weimar, Edition Leipzig, 2. Aufl. 1994) には『聖書』の「創世記」をドイツ語



訳した写本の3つの図版が掲載されている。この成立年は1478, 1483, 1534年で、もちろんニュートン以前のキリスト教的宇宙像を描いたものである。その3図は宇宙像としてはほぼ同じものであるが、神が眠っているアダムからエーファを創造している図（S. 61. u. 63）からそれを説明してみたい。同心円が四つあり、最も内の円にはエデンの園で女の創造をしている神が描かれ、その外円には海洋が廻らされ、またその外円には太陽や星の天体が、そして最後の外円には天使を従えた神が生命の息吹をエデンの園で創造されている女に吹きかけている。つまりこの図には二神が描かれているわけだが、エデンにいる神はアダムの体内からエーファを起き上がらせるかのように手で引き出している。これは天動説を表す図で、エデンの園である地球は不動で、3番目の外円にある天体が回転しているわけである。シラーはこの資料があるヴァイマルに長期滞在しており、アンナ・アマーリア所蔵のこれらの本を見ていた可能性は十分ある。そうでなくても、このキリスト教的宇宙像には通じていたであろう。ギリシア神話の神々はオリュポス山の上に住んでいるのだが、この詩節第183詩行の「エーテルの軽い空気を飲む」という表現を見る限り、キリスト教の神が住む天上をヘーラクレスは目指しているように思われる。もちろんオリュポスは天（Himmel）の意味にも使われるから、これでキリスト教の天上を指すとは決め付けられないが、それでもシラーにとっては双方の「天」がここでは二重写しになっていると解釈できよう。ニュートン力学を知っていたであろうシラーがエーテルをここで利用するのも「影の世界」では許されることであろう。

37. 「現代と文化」、137 頁参照。

38. 「現代と文化」、138 頁参照。

39. 例えば『シラー選集1』掲載、木村謹治訳の「理想と人生」では「オリンポの諧音は光明に輝く彼をノクローニオンの廣間に迎え入れ」とある。富山房、昭和18年10月30日6刷発行、74頁。

40. Reclam, Nr. 18061. S. 201.

41. NA. B. 1. S. 212.

42. NA. B. 9. S. 315.

43. 「現代と文化」、155 頁。